

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [1]

Artikel: Form in der organalen Improvisation

Autor: Schmidt, Christopher

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FORM IN DER ORGANALEN IMPROVISATION

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

Die folgenden Seiten beschäftigen sich mit formalen Aspekten der organalen Melodik, vor allem im Hinblick auf ihre improvisatorische Wiedererweckung. Wie einer früheren Veröffentlichung¹, liegt auch dieser Untersuchung der sogenannte Vatikanische Organumtraktat zugrunde.² In diesem Traktat, welcher die Organumpraxis des 12. Jahrhunderts widerspiegelt, findet sich eine größere Anzahl kürzerer oder längerer Melodien, welche zwei Ecktöne verbinden, die ihrerseits so mit einer vorgegebenen cantus-Stimme verkoppelt sind, daß sie mit ihr im Einklang, in der Quint oder der Oktav konsonieren. In meinem früheren Aufsatz standen modale und melodische Eigenschaften dieser Beispiele im Vordergrund. Ein merkwürdiges Wechselspiel modalen und nichtmodalen Elemente erschien als ein wesentliches Merkmal ihrer Melodik. Modale Elemente von Melodien sind dadurch gekennzeichnet, daß einzelne Töne durch andere Töne ihrer Umgebung in besonderer Weise charakterisiert werden. So wird etwa D als modal tragender Ton durch die ihm folgenden Töne a h (bzw. b) a charakterisiert, E durch die Töne G a c usw.³ Würde man diese Tonfolgen bei Wahrung der übergeordneten Diatonik vertauschen, also D F G b und E h c h singen, so hätte man die ursprüngliche modale Ordnung verletzt. Diese Ordnung, wie sie besonders im Gregorianischen Choral und dort am sinnfälligsten in den Antiphonen in Erscheinung tritt, liegt aller mittelalterlichen Melodik zugrunde. Auch die Beispiele des Vatikanischen Traktates stehen in der Tradition modalen Melodik. Allerdings tritt hier neben das streng Modale etwas Neues: melodische Wendungen werden auf verschiedene Stufen des diatonischen Systems versetzt; diese Versetzungen bewirken eine Verschleierung der eigentlichen Modalität.

Das „Spiel mit dem Modus“, wie es in den Beispielen des Vatikanischen Traktates zutage tritt, ist aber nur eine Phase eines noch umfassenderen Spieles. Ihr voran geht eine Phase, die sich noch ganz im modalen Bereich bewegt und deren Elemente verschiedene Manifestationen modalen Grundmuster sind. Der Modus umspannt hier noch das Ganze, er ist nicht, wie im Vatikanischen Traktat, selber zum Spielelement geworden. Er kann sozusagen noch nicht von außen betrachtet werden, wie es dann der Fall ist, wenn nichtmodale Wendungen eigentlich modalen gegenüber treten, denn das Allumfassende kann nicht gesehen werden.

¹ Chr. Schmidt, „Spiel mit dem Modus“, *Alte Musik – Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 158–175.

² Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959

³ Die Tonbezeichnungen erfolgen in der für diese Zeit üblichen, von der modernen abweichenden Weise. Dabei findet der Oktavwechsel zwischen G und a statt.

Beispiel 1: a) Rom, Bibl. Vat. basilic. B 79

1 Ha-bi - ta - re fra - tres in u - num

2 A - ver - tet Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem ple - bis su - ae.

3 Et in - vo - ca - bi - mus no - men tu - um Do - mi - ne

4 Ym - num can - ta - te no - bis de can - ti - cis Si - on

5 Non con - fun - de - tur dum lo - que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta

Was das Wesen modaler Melodik eigentlich ausmacht, kann also vom Hörer erst erfaßt werden, wo Modales durch Nichtmodales begrenzt wird; der Reichtum modaler Charaktere jedoch, also alles, was der Modus in der konkreten Melodie sein kann, ist dort zu finden, wo der Modus alles umspannt. In diesem Bereich verläßt uns leicht das beschreibende Wort. Es ist nicht schwer, das Wechselspiel modaler und nichtmodaler Elemente zu beschreiben und damit eine Beschreibung des Wesens des Modus zu geben; es ist aber beinahe unmöglich, die Entfaltung eines modalen Grundmusters in einer klingenden Melodie in Worte zu fassen. Die Grundmuster selber, seien es verschiedene „Modi“ wie etwa der D- oder E-Modus, oder einer ihrer Untertypen, sind zwar leicht zu benennen, das Wesentliche ist damit aber noch nicht gesagt. Denn jede erklingende Melodie ist sozusagen eine neue Inkarnation des modus; ohne diese Inkarnation existiert der Modus gar nicht. Der sich inkarnierende Modus wird nicht nur von Initium und Repercussio, sondern von der ganzen Tonfolge einer Melodie bestimmt. Erst wenn die Melodie verklungen ist, hat sich diese oder jene Inkarnation, das heißt dieser oder jener modale Charakter vollendet, so wie sich im Calderonschen Welttheater der „Modus“ eines Menschenlebens erst im Tode vollendet. —

Doch wie kann aus einem Spiel *innerhalb* des Modus ein Spiel *mit* dem Modus entstehen? Wie kann sich modale Inkarnation als ein Spiel mit modalen Grundmustern in ein Spiel des Modalen mit dem Nichtmodalen verwandeln? Eine solche Verwandlung setzt voraus, daß sich die Spielelemente selber verwandeln. Wir betrachten einige Antiphonen aus dem altrömischen Choral⁴:

(Beispiel 1 oben)

⁴ Aus: P. F. Cutter, „The old Roman tradition: oral or written?“, *JAMS* 20 (1967) 167.

b) London, Br. Mus. Add. 299 88

8 Ha - bi - ta - re fra - tres in u - num

8 A - ver - tet Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem ple - bis su - ae

8 Et in - vo - ca - bi - mus no - men tu - um Do - mi - ne

8 Ym - num can - ta - te no - bis de can - ti - cis Si - on

8 Non con - fun - de - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta

Alle fünf Antiphonen stehen im plagalen G-Modus, jede von ihnen ist hier nach zwei verschiedenen Handschriften gegeben. Die Initien der Melodien stimmen, abgesehen von Mel. 5a, überein, alle Melodien gehören also zur selben Untergruppe des plagalen G-Modus. Untersucht man die Abweichungen der Melodien voneinander, so kann man zwischen textlich und melodisch motivierten Abweichungen unterscheiden. In unserem Zusammenhang sind die Abweichungen der zweiten Art interessanter, denn in ihnen äußern sich rein modal-melodische, nicht von der Textierung verursachte Spielarten. Wir werden dennoch auch auf die textbedingten Abweichungen eingehen, schon deshalb, weil sich nicht immer ganz klar sagen läßt, ob nicht auch modal-melodische Abweichungen mit im Spiele sind. Zudem sind rein textbedingte Abweichungen auch in unserm Zusammenhang interessant, weil sie ihrerseits den Reichtum modaler Inkarnationen erweitern und damit der Phantasie des Sängers neuen Stoff geben. Besonders große Abweichungen fallen beim Vergleich entsprechender Stücke der beiden Handschriften auf. Wir vergleichen aber zuerst die Melodien *einer* Gruppe, und zwar zuerst der Gruppe a (Handschrift Rom). Auf den ersten Blick ergibt sich, daß außer der Mel. 5a alle Melodien dieser Gruppe dasselbe Initium F a h c haben. Durch Silbenzuwachs erhält dieses Initium einen Vorton a (Mel. 2a) oder eine Vortongruppe a h a G (Mel. 3a). Weshalb ist die hinzutretende Silbe in beiden Fällen verschieden vertont? Das hinweisende Wort „et“ erhält eine ganze Figur statt eines Tones, damit es wie beim sinngemäßen Lesen auch beim Singen sein rhetorisches Gewicht erhalte. Die Vortongruppe a G F anstatt a F in Mel. 4a ist wohl auf das Gewicht der ersten Silbe von „ymnum“ zurückzuführen. In Mel. 5a fehlt der Aufstieg F a h c, die Melodie beginnt auf dem Dominantton des plagalen G-Modus, ein Ausnahmeverfahren, für welches sicher das emphatische „non“ verantwortlich ist. Doch auch in anderer Hinsicht fällt diese Melodie aus dem Rahmen, wie wir noch sehen werden.

Betrachten wir die Anfangsteile der Gruppe b (Handschrift London), so ergibt sich dasselbe Bild: auch hier haben Textabweichungen zu melodischen Abweichungen geführt. So erhält in 2b, 3b und 4b die unbetonte Vorsilbe ebenfalls den Vorton a; hier schlägt sich allerdings leichtere oder schwerere Sprechweise nicht in einer Differenzierung von Vorton und Vortongruppe nieder. Interessant ist auch, daß das Initium F a c nur mit dem Vorton a erscheint; ohne Vorton steht G a c (Mel. 1b), das heißt, das Initium des hypomixolydischen Modus, in dem ja die Antiphonen stehen, für das Initium des lydischen Modus. Der erste Teil der Mel. 4b entspricht ziemlich genau dem ersten Teil von Mel. 4a, wobei hier, wie überhaupt bei den Melodien der Gruppe b, größere Knappheit in der Melodieführung zu beobachten ist. In einer weiteren Hinsicht unterscheiden sich die Anfangsteile der beiden Gruppen: diejenigen der Gruppe a schließen deutlich ab (eine Ausnahme bildet auch hier wieder Mel. 5a), wogegen die Anfangsteile der Gruppe b vor dem zweiten Teil nicht eigentlich abschließen.

Noch deutlicher werden die Unterschiede der Melodien der beiden Gruppen, wenn wir ihre Schlußteile miteinander vergleichen. Im Schlußteil einer Melodie wie hier der Antiphon herrscht ja, wenn wir diese einzelnen Melodien als immer neue „Rekonstruktionen“ eines modalen Grundmusters ansehen, eine ganz andere Situation vor als in ihrem Eröffnungsteil. In diesem wird der Modus sozusagen beim Namen genannt (Initium), in jenem ist er hingegen klar etabliert; jetzt besteht die Aufgabe des Sängers lediglich darin, den Weg zur Finalis zu finden. So herrscht im Schlußteil größere Freiheit als je zuvor – viele Wege führen nach Rom. Die Melodien der Gruppe a bilden allerdings in ihren Schlußteilen ein geschlosseneres Bild als diejenigen der Gruppe b. Sie rekapitulieren nämlich den Anfangsteil in der Art einer Variation und nähern sich damit einem ouvert-clos-Schema (vergleiche besonders Mel. 4a). Dieses Verfahren hängt mit der erwähnten Vorliebe der Gruppe a zusammen, den ersten Teil melodisch abzurunden. Die Schlußteile der Gruppe b hingegen bieten ein viel weniger einheitliches Bild. Von der modalen Inkarnation her gesehen sind sie faszinierender, sie grenzen das Spiel modaler Charaktere weniger ein als die Melodien der Gruppe a, die ihrerseits nach einem formal-melodischen Muster zu streben scheinen und damit der Entfaltung des Modus weniger Spielraum gestatten. Zwar besteht auch in den Schlußteilen der Gruppe b die Möglichkeit des Rekapitulierens, so bei Mel. 4b, die ja Mel. 4a sehr nahe kommt, daneben führen aber andere Wege zu der Finalis G, so in Mel. 1b und 2b über die Terz G–h, in Mel. 3b über die Terz a–F.

Im Schlußteil einer antiphonalen Melodie kann sich also das Spiel modaler Charaktere besonders entfalten. Das heißt aber auch, daß gerade hier, wo die Freiheit der Erfindung am größten ist, am ehesten die Grenzen rein modaler Melodik erreicht werden können. Wenn überhaupt, dann können hier die Elemente einer sich innerhalb reiner Modalität bewegendem Spielphase in die Elemente einer Spielphase verwandelt werden, die modale und nichtmodale Elemente einander gegenüberstellt. Wir betrachten die Melodien 5a und 5b: Beide Melodien intonieren, wie gesagt, das emphatische „non“ auf c, dem Dominantton des plagalen G-Modus. Während aber in Mel. 5b dieser Ton den Anfang einer zum Initium F a c absteigenden großen

Vortongruppe bildet und im Schlußteil noch einmal als Spitzenton einer rekapitulierenden Tongruppe erscheint, steht er in Mel. 5a vor einem Abstieg, dem kein Initium folgt, sondern eine längere Rezitation auf dem Tone a. Und diese Rezitation geht dann in eine Figur über, die schon jenseits rein modaler Melodik steht: zwar scheint hier nichts wesentlich Neues zu geschehen, wenn wir die vorkommenden Töne als solche mit den Tönen der anderen Schlußteile der Gruppe a vergleichen, aber das Bekannte erscheint neu geordnet, nämlich so, daß drei fallende Terzen entstehen: c—a h—G a—G—F. Mit der Versetzung einer Terz auf zwei weitere diatonische Stufen zeichnet sich, wenn auch erst ganz zart, ein neues Spiel ab, ein Spiel mit Motiven, das heißt mit bestimmten melodischen Figuren, die ihre Gestalt nicht verändern, wohl aber ihre modale Funktion. Damit ist die Einheit des Modalen, die Einheit von Gestalt und Funktion, gesprengt.

In den Beispielen des Vatikanischen Traktates werden motivisch versetzte Abstiege, wie wir sie in der Antiphon 5a *in nuce* beobachten, zu bewußt gehandhabten Spielelementen entwickelt⁵:

Beispiel 2:

Man vergleiche mit solchen Folgen andere Melodien derselben Beispielsammlung, die entschieden modalen Charakter haben:

Beispiel 3:

⁵ Die Nummern über den Beispielen beziehen sich auf die Nummern in der Beispielsammlung des Vatikanischen Traktates.

In jeder dieser vier Melodien wird ein Ton oder werden mehrere Töne modal charakterisiert, E in Nr. 72, a und D in Nr. 234, d, c (und etwas f) in Nr. 38, G—c und d—f (eine typisch mixolydische Kombination) in Nr. 48. Die gegebenen Beispiele zeigen Modales wie Nichtmodales in ausgeprägter Form. Das nichtmodale Element teilt sich am unmittelbarsten in melodischer Abwärtsbewegung mit, sei es nach einer Initialwendung wie in Nr. 78 von Beisp. 2 oder auf dem Hochtone beginnend, wie in den folgenden Nummern desselben Beispiels. Bei Aufwärtsbewegung sind direkte Versetzungen seltener. Hier eines der wenigen Beispiele:

Beispiel 4:



Im allgemeinen wirkt das Nichtmodale bei melodischer Aufwärtsbewegung mehr im Hintergrund als steigend-fallende Tendenz der Melodie, die im einzelnen durch modalen Einfluß immer wieder neu gestaltet wird und damit weniger „mechanisch“ verläuft als die Abwärtsbewegung.⁶

Die versetzten Melodiewendungen solcher Abwärtsbewegungen erzeugen dadurch, daß eine Wendung die ihr folgende Versetzung präjudiziert, ein Gefühl von Sicherheit und Entspannung. Wie anders wirken spezifisch modale Melodien! In ihnen wird Ton gegen Ton ausgewogen, die ganze Aufmerksamkeit des Sängers richtet sich auf die Darstellung des modalen Charakters eines Tones oder einer Verbindung von Tönen. Modale Melodien sind in ihrer Entfaltung nicht vorauszu bestimmen, sie entwickeln sich mit Vorliebe in variierenden Tonkombinationen, einfache Wiederholung oder Versetzung würden formale Schwerpunkte schaffen und damit vom eigentlichen Geschäft modaler Entwicklung ablenken. Dadurch aber, daß in der modalen Melodik die Erfindung des Sängers wie auch die Erwartung des Hörers immer auf das Nächstfolgende angespannt bleibt, wogegen sie sich im Wiederholen und Versetzen spielerische Entspannung gönnen darf, wird das Spiel des Modalen mit dem Nichtmodalen zu einem *Spiel kontrastierender Gesten*. Der fühlbarste Unterschied modaler und nichtmodaler Elemente liegt also in ihrem verschiedenen gestischen Charakter. Man kann zwar jede Melodie mit einer Geste oder Folge von Gesten vergleichen, aber nicht in jeder Melodik entstehen gestisch kontrastierende Charaktere, das heißt, nicht in jeder Melodik kann es zu einem Spiel der Gesten kommen. Erst die im Gestischen so verschiedene Natur modaler und nichtmodaler Elemente ermöglicht dieses Spiel.

Doch dieses Spiel kann erst in größeren *Formen* hörbar werden. Die Beispiele des Vatikanischen Traktates bieten zwar seine Voraussetzung, seine Verwirklichung jedoch ist erst in den Organumstücken, die im Anhang des Traktates aufgezeichnet sind, gegeben. Wir betrachten den Allelujaausschnitt des Organums über das Alleluja „Hic Martinus“ (fol. 49r):

⁶ Vgl. Chr. Schmidt, a. a. O., 166 ff.

Beispiel 5:

The musical score consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line is divided into 16 numbered measures. The lyrics are: "Al - le - lu - lu - ya." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (e.g., *Al-*, *- le -*, *- lu -*, *- ya.*). There are also some specific markings like *b* and *(b?)* under certain notes.

Die Zahlen über der Oberstimme deuten eine Einteilung in 16 Melodieabschnitte an, wobei abgesehen von Anfang und Schluß des Stückes auf jeden Melodieabschnitt ein Ton des cantus fällt. — Vergleicht man die Oberstimme des Alleluja mit den Melodien der Beispielsammlung, so hat man nicht den Eindruck großer melodischer Gemeinsamkeit. Zunächst fällt nur auf, daß an einigen Stellen der Oberstimme typische Initialwendungen der Beispielsammlung auftauchen (sie sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet). Im übrigen finden sich nur hie und da Anklänge an die Melodien der Beispielsammlung — zwei der hervorragendsten sind mit gestrichelten eckigen Klammern bezeichnet. Über solche direkten Korrespondenzen hinaus sind jedoch melodische *Prinzipien* der Beispielsammlung in der Allelujakomposition aufgegriffen und fortgeführt. Es sind dies die Prinzipien der *Wiederholung* und *Versetzung* (das heißt der Wiederholung auf anderen Tonstufen), sowie das Prinzip der *Variation*, die hier zur Bildung größerer melodischer Teile führen. In der folgenden Betrachtung der Oberstimme gehen wir zunächst ihrer modal-melodischen und motivisch-melodischen Entwicklung nach, dann versuchen wir mit Hilfe des cantus ein Bild von der Form des Ganzen zu gewinnen. Von der Form her können wir zuletzt die Frage nach ihrer Gestik stellen.

Wir beginnen mit den Abschnitten 1–7, die sich vom ersten zum zweiten cantus-Ton bewegen: Nach der Umspielung von c folgt ein Abstieg nach G (Abschn. 1–3), von G bewegt sich die Melodie nach a, dann über F wieder nach G (Abschn. 4–6). Abschnitt 7 bildet eine Art von Nachsatz mit Überleitung zu h als Quint über dem cantus-Ton E. In diesen bisherigen Abschnitten folgen sich die Kerntöne c G a F G h; lassen wir den ersten und letzten Ton weg, nämlich c und h als die beiden an den cantus gebundenen Ecktöne, so erhalten wir in den Tönen G a F G eine Folge von Kerntönen, wie sie irgendeiner Antiphon im G-Modus zugrunde liegen könnte. Der alte Modus lebt also noch in den Schwerpunkten der Melodie und damit in ihrer Gliederung. Eigentlich melodiebildend sind jedoch die modalen Elemente, welche aus der Beispielsammlung des Traktates stammen, nämlich die Initialwendungen. Einem heutigen Musiker mag es als Zufall erscheinen, daß Abschnitt 4 mit dem Terzsprung G–h beginnt, nachdem G die ersten drei Abschnitte abgeschlossen hat. Wer aber die Melodien der Beispielsammlung im Ohr hat, hört G–h als modales „signum“ von G, denn dieser Terzsprung charakterisiert G als modal tragenden Ton, das heißt hier als Initialton; andere große Terzen, etwa F–a, können keine modal signifikante Rolle spielen.⁷ Auch die kleine Terz a–c, die in Abschnitt 5 folgt, hat in der Beispielsammlung keinen modal tragenden Charakter, sie ist also als von G–h abgeleitete Versetzung zu verstehen. Damit ordnen wir Abschnitt 5 Abschnitt 4 unter, Abschnitt 6 variiert Abschnitt 5 mit versetztem Schluß, nämlich h a G für a G F. Abschnitt 7 variiert dann noch einmal das Vorige, und zwar wird der F-Abstieg von Abschnitt 5 mit dem G-Schluß von Abschnitt 6 kombiniert. Im zweiten Teil von Abschnitt 7 wird dann a h c h in G a c h verwandelt und damit der Schlußton h vorbereitet – h ist ja in der Modalität des Vatikanischen Traktates besonders stark an G gebunden.

Diese Beschreibung motivisch-melodischer Zusammenhänge der ersten sieben Abschnitte ist aber nicht erschöpfend. Auf andere Bezüge sei nur kurz hingewiesen: h a G (Abschn. 3) und a G f (Abschn. 5), c h a und h a G (Abschn. 6), h c (Abschn. 2) und c d (Abschn. 5,6), h c (Abschn. 1) und a h (Abschn. 7 am Ende). Es liegt am Sänger, wieweit er solche Bezüge hörbar machen kann und will. Für den Betrachter entsteht der Eindruck großer Dichte und Folgerichtigkeit. Man könnte diese ersten sieben Abschnitte als zusammenhängenden Teil bezeichnen, dessen Kern allerdings erst mit Abschnitt 4 beginnt, denn der Abstieg von c nach G (Abschnitt 1–3) bereitet das Initium G–h im Abschnitt 4 erst vor. In ähnlicher Weise werden übrigens, um das vorwegzunehmen, die beiden folgenden Initialwendungen in den Abschnitten 10 und 13 vorbereitet, am stärksten wohl diejenige von Abschnitt 13, die man geradezu als Versetzung der ihr vorangehenden Wendung hören könnte. – Abschnitt 8 steht noch im Banne von Abschnitt 7: nach Umspielung des gerade erreichten Schlußtones h wird der letzte Aufstieg von Abschnitt 7 noch einmal variierend aufgegriffen. Abschnitt 9 verwandelt dann seinerseits diesen Aufstieg G a c in a b c (vergleiche dazu Abschnitt 7, wo die Folge G a c umgekehrt a h c von Abschnitt 6 beantwortet); damit kommt die F-Seite der Modalität ins Spiel (hervor-

⁷ Vgl. Chr. Schmidt, a. a. O., 160.

gerufen durch den cantus-Ton F), deren Initium dann auch in Abschnitt 10 folgt. Der folgende cantus-Ton E erzwingt eine Rückwendung zu dem ihm verwandten G-Bereich (vgl. Aufstieg von G nach c in Abschnitt 11). Ohne Berücksichtigung des Initiums in Abschnitt 10, das heißt vom rein motivischen Zusammenhang her gesehen, könnte man die Abschnitte 7 bis 11 zu einer Einheit zusammenfassen, und zwar so, daß die Abschnitte 7–9 eine Überleitung nach F bildeten (Abschn. 7 knüpft an Abschn. 6 an, Abschn. 8 variiert Abschn. 7, Abschn. 9 variiert Abschn. 8 und leitet gleichzeitig das Initium von Abschn. 10 ein), während die Abschnitte 10 und 11 die nach c tendierende Motivilik, die mit Abschnitt 7 beginnt, fortsetzen und abschließen. Andererseits könnte man mit dem Initium in Abschnitt 10 einen neuen Teil beginnen, der sich allerdings ganz anders entfaltet als die an das erste Initium anknüpfende Melodie: die Melodie nach dem F-Initium führt ziemlich unmittelbar nach h, den in modaler Hinsicht fremdesten Ton zu F. Auf dem cantus-Ton E, welcher das h der Oberstimme „herbeizwang“, folgt dann eine das F-Initium variiierende G-Wendung, die über c auf a schließt, entsprechend dem neuen cantus-Ton D. Aber damit hat die melodische Entwicklung nicht ihren Ruhepunkt, sondern im Gegenteil erst ihren Kulminationspunkt gefunden: nachdem h über cantus-Ton E in Abschnitt 10 nicht ohne eine gewisse Abruptheit erreicht wurde, besteht jetzt, am Ende von Abschnitt 11 das Bedürfnis nach Ausgleich, das heißt nach einer Rückwende zu der in Abschnitt 10 so überraschend eingeführten E-Seite der Modalität. Melodisch gesprochen heißt das: auf dem cantus-Ton D, der zu einem ausgleichenden E zurückstrebt, wird eine sich entspannende Tonfolge gesungen, die vom Oktavton des liegenden D im cantus ausgeht. Ihren spielerisch vorandrängenden Charakter verdankt diese Tonfolge dem Vorwissen der Lösung auf E. Mit einem Bilde, das der gesprochenen Rede entlehnt ist, könnte man sagen: Der Zusammenklang a–D in Abschnitt 11 bedeutet nicht Punkt, sondern Doppelpunkt. Das eigentliche Wort ist noch nicht gefallen, aber gerade in der Gewißheit seines Erscheinens läßt man sich Zeit, man läßt im wahren Sinne des Wortes einen „Spielraum“ frei, man macht einer spielerischen Geste Raum, welche ihre Freiheit umso mehr genießt, als die eigentliche Lösung, das entscheidende Wort, erst in Sicht und noch nicht gefallen ist.

In den Abschnitten 13 und 14 wird das Spiel der Abschnitte 10 und 11 dann noch einmal aufgenommen: ein typisches E-Initium (bei leichter Tonvertauschung mit den E-Initien der Beispielsammlung identisch) eröffnet einen neuen Teil, ihm folgt seine Versetzung auf D (Abschn. 14), und dann wieder, nach der entstandenen Spannung, hervorgerufen durch zwei Abschnitte über cantus-Tönen im Sekundgang abwärts, eine große sich entspannende Tirade (Abschn. 15), die nun noch deutlicher die Merkmale nichtmodaler Versetzung trägt, als der ihr formal entsprechende Abstieg in Abschnitt 12. Zweiter und dritter Teil, ausgehend von den Initien in Abschnitt 10 und 13, sind also in Charakter und Form eng verwandt, die ganze Oberstimme kann man (sehr vereinfacht) mit der Form $ab b'$ bezeichnen. Es ist formal auch ganz folgerichtig, daß der entspannende Abschnitt des dritten Teils noch großartiger ausgesungen wird als der ihm entsprechende Abschnitt des zweiten Teils. Auf die Wendung am Schluß des dritten Teils, die sich auch in der Beispielsammlung findet, werden wir noch zurückkommen.

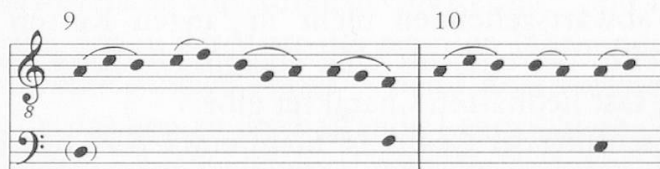
In unserer bisherigen Betrachtung waren wir uns über die Abschnitte 7–11 nicht ganz im klaren. Von ihrer Motivik her gesehen möchten wir sie gerne zusammenfassen, das Initium in Abschnitt 10 deutet andererseits auf einen Neuanfang hin. Haben wir die Rolle dieses Initiums und der Initien überhaupt vielleicht zu hoch bewertet? Sind durch die motivischen Entsprechungen der Oberstimme nicht viel weitreichendere Verknüpfungen gegeben, die vor den Initien nicht haltmachen? Um hier mehr Klarheit zu gewinnen, wenden wir uns zu den cantus-Tönen und betrachten ihr Verhältnis zur Oberstimme. Wie schon gesagt, bilden Einklang, Quint und Oktav die einzigen Zusammenklänge zwischen einem cantus-Ton und dem ihm zugeordneten Ton der Oberstimme. Wir wissen auch schon, daß die einem cantus-Ton zugeordneten Töne Gliederungstöne der Oberstimme sind, denn auf ihnen beruht ja der Aufbau der einzelnen melodischen Abschnitte als Glieder der melodischen Teile. Es bleibt also nur noch übrig, zwischen diesen Gliederungstönen zu differenzieren. Dabei liegt es auf der Hand, daß die gliedernde Kraft von Ecktönen der Oberstimme dann am größten ist, wenn sie mit ihrem cantus-Ton im *Einklang* zusammentreffen. Somit unterstützt der Einklang in Abschnitt 9 wirklich einen Neuanfang in Abschnitt 10, das heißt er bekräftigt die formale Bedeutung des Initiums auf F. Ebenso markiert der Einklang am Ende von Abschnitt 12 einen deutlichen Absatz vor dem folgenden Initium auf E, obwohl, wie wir sahen, rein melodisch gesehen, sich dieses Initium aus der Schlußwendung von Abschnitt 12 entwickelt. Doch diese melodischen Verflechtungen, die ja in großer Dichte über die ganze Oberstimme hinweg auftreten, können trotz allem den formalen Aufbau, wie wir ihn aus den Initialwendungen entwickelten und jetzt im Zusammenklang von cantus und Oberstimme bestätigt finden, nicht beeinträchtigen. Berücksichtigen wir noch die Einklänge im Anfangsteil, so zeigt sich allerdings eine komplexere Lage. Am deutlichsten faßbar ist die formale Funktion des Einklanges in Abschnitt 6: er schließt den ersten Teil eigentlich ab; die folgenden Abschnitte führen diesen Teil zwar motivisch weiter, haben aber doch eher den Charakter von Nachklang und Überleitung. Wie steht es aber mit dem Einklang in Abschnitt 5? Man kann ihn als Ausdruck eines sehr starken Halbschlusses, bezogen auf den Ganzschluß in Abschnitt 6, verstehen. —

Unter den drei Initien wird allein das erste Initium nicht durch Einklang mit dem cantus bekräftigt. Das ist zu erklären aus der modalen Situation des Anfangs des Allelujastückes. Wir haben diese Situation schon zu Beginn der Betrachtung des Alleluja „Hic Martinus“ berührt: Das Initium in Abschnitt 4 entspringt dem Willen, einen cantus, der eigentlich im D-Modus steht, soweit wie möglich nach G zu interpretieren (beachte, daß Einklang auf D erst am Schluß des ganzen Stückes eintritt). Wir stellten schon fest, wie in der Interpretation durch den Sänger der Oberstimme ein deutlich hypomixolydischer Ablauf zwischen die cantus-Töne C und E mit ihren korrespondierenden Oberstimmentönen c und h geschoben wird. Dabei wird die Wende nach der G-Tonart vor allem durch das Initium in Abschnitt 4 erzwungen, das über dem noch liegenden C des cantus angestimmt wird und in seinem zweiten Ton stark mit diesem dissoniert. Auch im weiteren Verlauf der Oberstimme ist die Hinwendung zu G auffallend. Von dieser Tatsache her läßt sich vielleicht die fast

ostentative D-Wendung in Abschnitt 16 verstehen: diese Formel, die genau so in der Beispielsammlung zu finden ist, bekräftigt kurz vor dem Ende des Ganzen, spät, aber nicht zu spät, in welchem Modus der cantus steht. Im Verlauf des Stückes war das nicht immer so deutlich.

Überhaupt gibt die Interpretation des cantus durch die Oberstimme zu einigen Gedanken Anlaß. So fällt auf, daß durch die Oberstimme die cantus-Töne der Abschnitte 7–10 eher „zerrissen“ erscheinen. Nach der starken Betonung des G-Modus in den ersten Abschnitten würde man eine Wende zum verwandten E-Modus erwarten, etwa mit abschließendem Einklang auf E in Abschnitt 10; statt dessen wird aber F zum modal zentralen Ton. Der Erfinder der Oberstimme trennt die cantus-Töne E und F, anstatt F behutsam G und dem ihm verwandten E anzupassen. Entscheidend ist hier Abschnitt 9, der eindeutig nach F weist. Eine Melodie, die F und E verbinden würde, statt sie zu trennen, könnte man aus der Verbindung der Abschnitte 5 und 7 gewinnen, die Abschnitte 9 und 10 würden dann so lauten:

Beispiel 6:



Die cantus-Töne wären in diesem Fall insofern glatter verbunden, als durch h in der Oberstimme von Abschnitt 9 und 10 der cantus-Ton E in Abschnitt 10 vorbereitet wäre. Noch einschneidendere melodische Veränderungen wären allerdings erforderlich, wenn wir in Abschnitt 10 einen Einklang auf E herstellen wollten, wir würden uns damit sehr weit von der gegebenen Oberstimme und ihrer Form entfernen. Dadurch, daß der Sänger den Einklang auf E erst in Abschnitt 12 bringt, hat er eine ganz besondere Form geschaffen: der zweite Teil beginnt mit dem cantus-Ton F, der dritte mit dem cantus-Ton E. Beide Teile ruhen auf derselben Tonfolge des cantus, im zweiten Teil auf F E D E, im dritten Teil auf seiner versetzten Form E D C D. Das nichtmodale Denken ist hier also auch in die Disposition des cantus, das heißt in den Aufbau der großen Form, gedrungen. Sie spiegelt sich melodisch in der formalen Ähnlichkeit von Teil 2 und 3 der Oberstimme.

*

Am Schluß fragen wir uns, ob die Teile des Allelujastückes, wie wir sie in unserer Betrachtung feststellten, sich voneinander auch wirklich in ihrem melodischen Charakter unterscheiden, das heißt sich in ihrer Gestik deutlich voneinander abheben. Vereinen sie sich wirklich in ihrer Gesamtform zu einem „Spiel der Gesten“? Wenn wir nach im oben besprochenen Sinne eindeutigen Gesten Ausschau halten, so fällt unser Blick wohl am ehesten auf Abschnitt 15. Er bestimmt als Kernstück des dritten Teils dessen gesamten Charakter. Der dem dritten Teil verwandte zweite Teil ist schon weiter entfernt vom „mechanisch“ Spielerischen eigentlicher Versetzungsmelodik, schon etwas beeinflusst von modaler Nachdenklichkeit. Sein gestischer Habitus ist mehr in der Schwebe, weniger eindeutig. Doch bereitet er in seiner Dreigliedrigkeit, wie wir sahen, den dritten Teil vor, er stimmt uns auf den Über-

mut der Gestik des dritten Teiles ein. Denn seinerseits löst der zweite Teil eine Geste ab, die in ihrem stark modalen Charakter einen sehr deutlichen Kontrast zum dritten Teil bildet. Der zweite Teil stellt damit sozusagen eine Brücke zwischen dem mit Abschnitt 7 beginnenden Nachsatz des Anfangsteils und dem dritten Teil dar. Der Nachsatz des ersten Teils ist in seinen auf c zielenden variierenden Wendungen ganz davon erfüllt, die Töne h und c gegeneinander auszuwägen, eine typisch modale Handlung, die keiner bestimmten Form unterworfen ist. Die Geste des ersten Teils vereinigt das Tastende echt modaler Melodik mit nichtmodaler Eindeutigkeit. Das Modale äußert sich hier vor allem darin, daß Abschnitt 6 die Melodie von Abschnitt 5 nicht einfach wiederholt, sondern variierend erweitert – damit bereitet er den extrem modalen Habitus der folgenden Abschnitte vor. Die nichtmodale Komponente des ersten Teils ist andererseits für seine straffe Form verantwortlich. Die Gestik des ersten Teils in seinen entschiedenen Abschnitten 4–6 ist von Versetzung und Wiederholung geprägt. Die aufwärtsgehende Versetzung, die im Gegensatz zur abwärtsgehenden nicht in langen Ketten verläuft⁸, erzeugt weniger eine verspielte, befreite, als eine energische Geste, die dem ersten Teil einen abgerundeten, fast liedhaften Charakter gibt.

Reichtum und Abstufung der Gestik ist nicht einfach zu beschreiben, der Sänger und der Hörer können sie am besten unmittelbar wahrnehmen als miteinander „redende“ Teile einer größeren Form. Doch die mühselige Detailbeschreibung hat ihren Sinn: sie soll zeigen, daß es sich bei Melodien wie dieser nicht um ein vages, unverbindliches Auf und Ab handelt. Das Wort „Geste“ soll uns dafür zum Bilde dienen, daß diese Melodien etwas ausdrücken, so wie sich in der Gestik eines Menschen etwas Wesentliches ausdrückt. Und wenn aus der Entdeckung gestischer Kontraste ein Spiel der Gesten entsteht, dürfen wir den Vergleich weiterführen und diese Melodien als eine Welt in ein gegenseitiges Wechselspiel tretender gestischer Charaktere verstehen. Die Kontraste dieser Charaktere sind lapidar genug, um sich auch im Stegreifsingen auszudrücken. Eine improvisierte „Rekonstruktion“ einer Melodie wie unserer Oberstimme würde vielleicht nicht die subtile Abstufung gestischer Charaktere erreichen wie die notierte Melodie, aber sie könnte sich ihr annähern, sobald das Ohr sich formalen Zusammenhängen öffnet und nicht mehr an den Tönen und ihrem undifferenzierten Steigen und Fallen hängenbleibt. Für uns heutige Musiker ist es also entscheidend, ob wir diese Melodie wirklich differenziert oder monochrom hören. Die Erkenntnis gestischer Charaktere ruft nach Abstufung der Tongebung, des Zeitmaßes und der Dynamik, zu der wir im Fall der mittelalterlichen Musik selten bereit sind. Man müßte wagen, im Verlauf einer Melodie wie unserer Oberstimme an gewissen Wendepunkten einen „neuen Ton anzuschlagen“, so etwa zu Beginn von Abschnitt 7, um den neuen gestischen Habitus nicht zu verpassen. Auch sollte die Freude, die aus Abschnitt 15 klingt, unmittelbar zu hören sein. Vor dieser Stelle hat einmal ein Sänger tief Atem geholt und wir sollten es ihm alle nachtun. Mehr läßt sich hier nicht sagen, dieser Aufsatz möchte ein *Anstoß* sein.

⁸ Vgl. die Beispielsammlung im Traktat.